

„SZÉGYELLEM, HOGY KORTÁRS VAGYOK”

KÉPZŐMŰVÉSZETI MŰALKOTÁSOK LENYOMATA MÁRAI SÁNDOR ÍRÁSAIBAN

A dolgozatom címében található idézet („Szégyellem, hogy kortárs vagyok”) Márai Sándor *Napló 1968-1975* című kötetéből való. A teljes napló-bejegyzés, melynek végén az idézett félmondat áll, a következőképpen hangzik:

Valahányszor eljövök az Ufficiből, a Signoria egyik kávéházának teraszán, a pincér elem állítja a mérges-gőzös feketét; émelygést érzek... Az émelygést a pillanatnyi felháborodás okozza, – az undor, hogy egy világban kell élnem, ahol művészetnek merik nevezni azt, ami nem más, mint perverz tagadása, felbontása, torzítása mindennek, amit ember valaha képzelt és alkotott. Émelygés, mert egy világban élek, ahol az Uffici és más hasonló termek még őrzik az emberi alkotó szellem felső energiafokának bizonyosságait – de ugyanakkor recseg a világban a gépi láрма, melyet zenének neveznek; képek helyett eszelős vagy kaján mázsolmányokat mutogatnak és nagy fene tudós könyvek komoly képpel bizonygatják, hogy ez „művészet”; könyveket írnak, melyeknek egyetlen sorában sincsen teremtő áram. Émelygek, mert felháborít, hogy mindez lehetséges, mert egy nemzedék eltűri, hogy a Szellemet és a Művészetet kontárok és kupeczek balekfogó értelmetlenséggel helyettesítsék, a konformizmus és a nihilizmus terrorja elől menekülő ember számára megmaradt utolsó menedéket, a művészetet, – ahogy Schopenhauer száz év előtt meghatározta, – elrondítsák. Valahányszor kilépek az Ufficiből és lekászálók a palota lépcsőin, szégyellem, hogy kortárs vagyok.¹

Márai művei elszórtan (nem csak a *Naplók*) nyilvánvalóan nagyon sok hosszabb-rövidebb, tollhegyre szúrt, vagy épp bővebben kifejtett utalást tartalmaznak általában a képzőművészetre, illetve külön-külön egyes alkotókra és vizuális műalkotásokra vonatkozólag is. Ezeknek az utalásoknak a rasztere néhány helyen sűrűbb; jelen írásban ezen szemelvények közül szeretnék néhányat elemezni, uralkodó választási szempontomként

¹ MÁRAI Sándor: *Napló 1968-1975*, Helikon, Bp. 2001., 169.

a reneszánsz, kisebb részben a barokk festészet, és a valamivel később élt Francisco de Goya műalkotásaira vonatkozó megjegyzéseket emelve ki.

A fentebb teljes terjedelmében idézett bejegyzését 1973-ban, Firenzében írta le Márai, amikor feleségével Bécsből érkeztek Toszkánába. Az egyik elemzendő szövegegyüttes tehát a *Napló 1968-1975* című kötetből és Firenzéből való; a másik a *Napló 1958-1967*-ből², közelebbről 1963-ból és Madridból; a harmadik szemelvény sokkal korábbi, az 1936-ban, tehát még Magyarországon, a *gutgehende schriftstellerei* időszakában megjelent *Napnyugati őrárat*ból.

Hadd kezdjem az elemzést ez utóbbival, egyrészt az életművön belüli időrend betartása miatt, másrészt mivel Márai itt viszonylag hosszú terjedelemben az egységes szövegtesten belül egyetlen képpel foglalkozik, így a későbbi, sokszor meglehetősen elliptikus és fragmentált jellegű naplóbejegyzések mögé is egységes gondolati háttér rajzolható a szemelvények közötti gondolati megfeleltetések által.

Ez az egyetlen kép az Albrecht Dürernek tulajdonított *A festő apja* című munka. A múzeumi katalógus a festményt 1497-re datálja, 51 x 40,3 cm-es, olaj, tábla. A *Napnyugati őrárat* tanúsága szerint a kötet szerzője a művet jó ismeri: „van itt egy kép, a szomszéd teremben, amelyhez személyes közöm van, s a tetejébe sürgős beszélnivalóm vele.”³ Ez a személyes beszélnivaló bontakozik ki lényegében egy prózában írott ekfrázisként a következő oldalakon.

Ha a jelenkori, frissített múzeumi katalógusra hagyatkozunk, a kutatás jelen állapota szerint a kép attribúciója erősen kérdéses; a festményt I. Károly angol király Nürnberg városától kapta ajándékba, Dürer egy kisméretű önarcképével együtt 1636-ban. A képek így kerültek a brit királyi gyűjteménybe, majd lettek onnan eladva I. Károly 1649-es kivégzésekor. Az önarckép a spanyol királyi gyűjteménybe került, ma a madridi Pradóban található.⁴ Szerzőnk a már hivatkozott *Napló 1958-1967* egyik madridi bejegyzésében Dürer nevét és az *Önarcképet* is megemlíti, anélkül, hogy bármilyen módon visszautalna a *Napnyugati őrárat*ban hangsúlyos szerepet kapó apa-portréra. A *Napnyugati őrárat*ban sem utal direkt

2 Uő., *Napló 1958-1967*, Helikon, Bp.

3 Uő., *Napnyugati őrárat*, Helikon, Bp. 2004., 103.

4 vö. <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/research/the-painters-father>

módon az apaportré ikerképére, az *Önarcképre*; annak ellenére, hogy a Dürer-apaportré kapcsán, mintha csak tükörbe nézne, lényegében a mindenkori nyugati polgár önnön-arcképét csodálja és magasztalja föl, így indirekt módon londoni gondolatmenetének nagyon is részét képezi a Madridba került önarckép.

Márai londoni Dürer-ekfrázisának súlypontja és hangoltsága kevéssé magára a festményre, sokkal inkább a magyar író egyéb műveiben, illetve különösképpen főműveiben nagy alapossággal megfogalmazott társadalmi eszmény apoteózisára irányul. Amely társadalmi eszményhez a Magyarországról emigrált, így a Közép-Európai polgári közegből kiszakadt író lényegében utolsó leírt soráig hű maradt, és amely művészeti ízléssé átkonvertálva a madridi és firenzei sorok háttérében is fölsejlik történelmi időtől és földrajzi helytől lényegében függetlenül.

Márai a londoni képtár-részlet nyitányában így fogalmaz, mielőtt rátérne tulajdonképpeni tárgyára:

Képek között mindig elfogódottan járok, már csak azért is, mert nem értek a képzőművészethez. Viszonyom a képekhez teljesen és felelőtlenül szubjektív; csak azt értem, amit közvetlenül és nagy erővel mondanak nekem, s mert tudom, hogy messziről, a lélek csodálatos múltjából érkeznek, messzire hatnak, s van valamilyen tárgyilagos, személytől és időtől független mondanivalójuk, melyet én, sajátos süketséggel, nem hallok meg és tudok a magam nyelvére lefordítani: óvatos és tiszteletteljes távolban maradok. De ami hozzám szól, azt megértem. S ami polgári ebben az angol művészetben, ami a hollandus polgárságtól örökölt, s ami nem a szó divatos értelmében, hanem mélyen és oldhatatlanul angol polgári individualizmus benne, azt megértem... Amit Turnerben szeretek, az a fény és az angolok szemérmes regényessége, ahogy polgári módon odaállnak csoportnak a természet deklamáló díszletei elé; amit Gainsborough-ban szeretek, ami Reynolds képein személyesen szól hozzám, ez a különös, jellemes, megnemesedett angol polgárság, ez a szépítő és idealizáló szándék nélkül való hűség.⁵

A sajátos gellert, amellyel ezen bevezető után az író a könyv Dürer-részletében már a kezdet kezdetén eltéríti ekfrázisát annak tulajdonképpeni tárgyától, illetve ennek a gellernek a reflektáltságát húzza alá az a tény, hogy Márai rögtön, a külön bekezdésben és kurzívval kiemelt műcím után – *The Painter's Father* – az általam fentebb röviden ismerttetett művé-

5 *Im.*, 103.

szettörténeti tényekre azokat sajátosan parafrázálva utal. A Dürer-kép kérdéses autenticitására a szerzőség megkettőzésével válaszol: Dürer egy korábban az apjáról festett portrét másolt le úgymond *kedvtelésből*; mely másolat eredetije aztán később elveszett.

Innentől kezdve Márai a kép kétes szerzőségétől lényegében el is tekint, és a továbbiakban alapként funkcionáló tényként kezeli, hogy a londoni National Galleryben látható Albrecht Dürer-festményen a festő, Albrecht Dürer Magyarországról kivándorolt édesapja látható.

A múzeum katalógusából kiderül, hogy a Márai által leírt képet később valóban tovább másolták; három korabeli másolata ismert. És bár a vitatott autenticitás mellett szólna a tény, hogy a meglévő változatok közül művészi minőségével messze kiemelkedik a National Galleryben látható festmény, a kép felületének kivitelezése korántsem egyenletes. Az egyik lehetőség tehát, hogy a kép bizonyos részleteit, így a mű legfontosabb elemét, az arcot, maga Dürer, más részleteit, és elsősorban a háttér, mely a nürnbergi mester más munkáihoz képest valóban odakentnek tűnik, nem Albrecht Dürer festette. A jelenleg legérvényesebbnek tűnő álláspont a következő: a londoni kép egy elveszett eredeti Dürer-másolata, valószínűleg a tizenhatodik század második feléből.⁶

Ha egy gondolatkísérlet erejéig a huszonegyedik század eleji konceptművészet szemszögéből nézzük a képet, és elfogadjuk, hogy a magas művészi nívón megvalósított részeket hitelesítő bizonylatként tekintve ezek a részletek származnak Dürer kezétől, mint például az idős férfi arca és feje, akkor mindebből következően akár úgy is tekinthetjük az elmázolt, és a kép többi részénél sokkal rosszabb állapotban fennmaradt háttér, mint a lényegesnek a lényegtelenről, az unikálisnak az esetlegestől való elválasztására tett időtlen művészi gesztust.

Gondolatkísérletem a rutin részleges allegóriájaként arra is irányul, hogy bár a Dürer-kép kapcsán egyszerinek és őszintének tűnhet a *Napnyugati őráratban* ekfráziszként megfogalmazott *Egy polgár vallomása*, ha kritikailag közelítünk a szövegrészlethez, a polgár apoteózisának zsurnaliszta rutinosságán túl a választás tendenciózussága is zavarba ejtőnek tűnhet. Ha összevetjük a firenzei és madridi szemelvényekkel, Európa egyik leggazdagabb képtárából, a National Galleryből az egy Dürer-port-

6 vö. <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/research/the-painters-father>

ré mellett Gainsborough és Reynolds - vagyis az angol polgári jólfészültség, ha a madridi részlet Goya-elemzései és a firenzei reneszánsz művészetét a csoda allegóriájával jellemző másik két szemelvényem felől olvassuk újra a londoni részletet.

Felidézve a *Föld, föld!...* nevezetes jelenetét, amelyben az író a szétbombázott krisztinavárosi lakásának romjait szemrevételezve, és onnan lekászálódva sajátosan megkönnyebbül, emlékezhetünk, a megkönnyebbülésre utólag úgy reflektál, hogy a polgári író polgári életkörülményeinek felszámolódásával az írásnak, mint performatív polgári aktusnak az időnkénti menthetetlen karikatúraszerűsége is fölszámolódott.⁷ Mindennek tekintetbe vételével a Dürer-képleírás ürügyén az európai polgári eszmény apoteózisaként megfogalmazott zsurnaliszta-felhangú szövegrészletben sem eshet nehezünkre felfedezni az utólag a szerző által is olyannyira kárhóztatott *dallamos Márai-hangot*, melynek kiiktatása életművéből az 1948-as, végső emigrációjának egyik deklarált célja volt korabeli naplójegyzeteinek tanulsága szerint is.

Adott a biográfiai adat, miszerint a nürnbergi festő amúgy nemesi származású apja Magyarországon született, Gyula mellett, egy Ajtós (Ey-tas) nevű faluban, mely falu lakói szarvasmarhák és lovak tenyésztéséből éltek, és ahonnan az apa Gyula városába került egy aranyműves műhelyébe inasnak, majd miután kitanulta a mesterséget, vándorolt ki Nürnbergbe, tehát Kelet és Nyugat viszonylatában pont fordítva járta meg az utat az aranyműves (Goldschmied), mint Márai ősei (eredeti néven Grossschmidt) Szászországból a Felvidékig.

„Ez az ember nekem különösen ismerős” – mondja Márai Sándor a megfestett Ajtósira. És:

Az apa, akit a fiú ilyen áhítattal, igen, ilyen kegyetlen bátor kíváncsisággal festett meg, mintha egy lélek, egy örökség titkát motozná, mintha választ keresne egy könyörtelen kérdésre, a törvényre, amely betelt fölötté, a marhapásztorok unokája, a művész fölött – az apa ünnepélyesen és szemérmes, kissé megriadt méltósággal bámul a képen. A középkori ember nyilvános magatartása mindig kissé szerepszerű – egy kissé a céh nevében áll ott, az osztály nevében, már polgár, már jogai vannak, már helytáll valamiért.⁸

7 vö. MÁRAI Sándor, *Föld, föld!...*, 103.

8 *Im.*, 106.

Ez a fajta kissé szoborszerű helytállás, amelyet a képen látható férfire ráolvas, lényegében ugyanúgy jelen van Márai londoni Dürer-ekfrázisában is.

Az általam kiválasztott másik szövegegyüttes, a madridi, majdnem három évtizeddel később keletkezett, mint a *Napnyugati őrjárat*. A naplók „ekfrázisai” jóval rövidebb és kontextusukban is fragmentáltabb szövegek, mint a fent elemzett regényrészlet; ezért jelen írásban a *Napló*-ból választott szövegek szerepeltetésével célom sokkal inkább a londoni regényrészlettel való ütköztetése azoknak, semmint tágabb, a Márai-naplókban bűvópatakszerűen megképződött kontextusuk feltérképezése, vagy a szövegekhez kapcsolódó vizuális műalkotások kimerítő elemzése.

Fölösleges volna itt lajstromozni, 1963-ra életkor és életpálya tekintetében mi mindenben van túl Márai; mindenesetre a budapesti *jólmenő írószágon*, és a *dallamos Márai-hangon* mindenképpen. A 1963-as madridi naplórészletnek a központi művészfigurája Francisco de Goya.

Az általam kiválasztott másik szövegegyüttes, a madridi, majdnem három évtizeddel később keletkezett, mint a *Napnyugati őrjárat*. Fölösleges volna itt lajstromozni, 1963-ra életkor és életpálya tekintetében mi mindenben van túl Márai; mindenesetre a budapesti *jólmenő írószágon*, és a *dallamos Márai-hangon* mindenképpen. A 1963-as madridi naplórészletnek a központi művészfigurája Francisco de Goya.

Goya hatalmas méretű életművéből Márai két szegmenst emel ki: az egyik a *Dos de May* (mely helyes spanyolsággal *Dos de Mayo* lenne), vagyis a *Május másodika* című festmény, amelyet szerzőnk leírása alapján a *Május harmadika* című festménnyel azonosítunk; Márai itt tárgyi tévedést vét, hiszen Goyának valóban van egy *Május másodika* című festménye is, azonban a híres, minden *best of* művészettörténeti albumban fellelhető, a sortüzes kivégzést ábrázoló kép címe *Május harmadika, El Tres de Mayo*. A Goya-életmű másik szelete, amellyel szerzőnk foglalkozik, Goya rajzainak hagyatéka, egészen pontosan az 1963-ban a madridi Prado alagsorában kiállított négyszáz rajz, mely a hagyatéknak mintegy a felét kellett, hogy jelentse.⁹

„A híres kivégzési kép, a ‘Dos de May’ teatralitásából sugárzik a gyűlölet és a megvetés, amellyel Goya a francia forradalom Európáját

⁹ *Im.*, 175.

nézte – az 'európai civilizációt', a gépies pusztítást, az '*Aufklärung*' és az enciklopédizmus, az 'európaiság' következményét."¹⁰ Természetesen Márai itt indirekten és Goya, nem a maga nevében beszél, azonban választása jellemző és beszédes a londoni képleírás polgári optimizmusa felől szemlélve.

A rajzok jellemzésénél így fogalmaz: „Mindenkit megvetett, mindenkit kiszolgált.” „Minden rajza árulkodás és vádirat. A 'kollaboráns' Goya – három uralkodóházat szolgált végig, sunyin, kárörömmel – titkos fiókban őrizte ezeket a rajzokat; a háborús rémtettektől készült vázlatokat; az emberi szörnyetegről néhány ceruzavonással feljegyzett tanúvallomásokat.”¹¹

Az egyik, ami szembetűnő ebben a leírásban, hogy nyoma sincs benne annak az élesen elítélő hangnak a *kollaboráns* Goyát illetően, amellyel az író a kommunista Magyarországon maradt szellemi embereket jellemzi egyéb írásaiban. A másik, hogy a közzé nem adott műveket őrző *titkos fiók* motívumával az eleven irodalmi életből kiszakadt emigráns író munkájának máshol is tétélezett paradox jellegére is utal. Márai Goyája, mint a belső emigrációba vonult művész, kiben a gúnyos együttműködés és a belső ellenállás különös vegyülését már nem valamiféle utólag is könnyen újradefiniálható és átlátható morál pecsétje hitelesíti, hanem egyes egyedül a művész festményeinek és rajzainak művészi kvalitása.

Harmadik szemelvényem, a firenzei naplóbejegyzések még egy évtizeddel, kerek tíz évvel később készültek, mint a madridiak. Mint az *Egy polgár vallomásaiból* is tudható, Márai ifjúságának egyik meghatározó helyszíne volt a toszkán város; feleségével 1973-ban is ugyanabban a Piazza di Santo Spiritón található fogadóban szállnak meg, mint évtizedekkel korábban, még a második világháború előtt tették.

A naplójegyzetek tanúsága szerint a szövegrészletek beszélője Firenzében minden délelőtt az Uffici képtárba jár. Akárcsak a National Galleryben és a Pradóban, dokumentált választása itt is autonóm; bizonyos képeket keres fel, nem a múzeumot. Egyetlen jegyzetében, ahol konkrét festményeket is megad, a következő négy képet listázza: Botticelli *Prima-veráját*, vagyis *Tavaszt*, szintén Botticellitől a *Nascita di Venerét*, vagyis a

¹⁰ *Im.*, 176.

¹¹ *Im.*, 175.

Vénusz születését, Michelangelo *Sacra famiglia*ját, vagy Szent családját, és Caravaggiótól a *Giovane Baccó*t, vagyis a *Fiatal Bacchust*.

A firenzei szövegek központi magyarázó fogalma a szemlélt műalkotások organizmusát, illetve elképzelt genezisének tekintve a *San Gennaro vére* című nápolyi Márai-regényből is ismerhető csoda-fogalom. 1973-ból, az Ufficiből idézem:

Elképzelhetetlen ez az energia-sűrítés, néhány teremben az Erő, mint egy atombombában a világpusztító, világteremtő energia." „Ami négyszáz éve előtt Toszkánában történt, nem logikus és organikus evolúciós pillanat volt, hanem valamilyen különös – talán a biológus Monod szerint elképzelt ‘kozmosz beütés’ – következménye, tehát csoda.”¹²

A négy listázott festmény mindegyikét röviden, csak egy-egy mondattal jellemzi Márai; szembetűnő, hogy nem kívánja mindenáron fölfejteti, szövegszerűsíteni a képek által ábrázolt figurákat és jeleneteket. Megállapításai épp csak a képek azonosíthatóságára szorítkoznak. A konklúzió nem is a festmények erőterében, hanem már a Signoria egyik kávéházának teraszán, a dolgozatom elején citált bejegyzésben hangzik el. A szemlélt festmények belső energiaszintjét nincs min megmérni, nincsen ehhez semmiféle érvényes társadalmi morál, etika, és a huszadik század második felében már érvényes képzőművészeti, vagy általában érvényes művészeti paralel sincs a Firenzében feketekávé kortyolgató beszélő szerint.

¹² *Im.*, 167.